



UNIVERZITET U NIŠU
Fakultet umetnosti u Nišu
BARTF 2014



UNIVERSITY OF NIŠ
Faculty of Arts, Niš
BARTF 2014



Balkan Art Forum

DRUGI NACIONALNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM
**UMETNOST I KULTURA DANAS:
DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE**

THE SECOND NATIONAL SCIENTIFIC FORUM WITH NATIONAL PARTICIPATION
**ART AND CULTURE TODAY:
SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION**

Drugi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem
The second national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)

BALKAN ART FORUM 2014 (BARTF 2014)

**UMETNOST I KULTURA DANAS: DUH VREMENA I PROBLEMI INTERPRETACIJE /
ART AND CULTURE TODAY: SPIRIT OF TIME AND PROBLEMS OF INTERPRETATION
ZBORNIK RADOVA / PROCEEDINGS**

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti / University of Niš, Faculty of Arts

Za izdavača / For publisher

Prof. dr Suzana Kostić, dekan / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean

Urednici / Editors

Dr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta / Ph.D. Danijela Stojanović, professional instructor

Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA Danijela Zdravić Mihailović, professional instructor

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Mr Danijela Zdravić Mihailović, nastavnik stručnog predmeta / MA professional instructor
Danijela Zdravić Mihailović

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Prof. dr Sonja Marinković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph.D. Professor Sonja Marinković, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts

Prof. dr Anica Sabo, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph.D. Professor Anica Sabo, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts

Prof. dr Dragan Žunić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Dragan Žunić, University of Niš, Faculty of Arts

Prof. mr Jadranka Mišić Pejović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

MA Associate Professor Jadranka Mišić Pejović, University of Niš, Faculty of Arts

Prof. mr Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

MA Professor Katarina Đorđević, University of Niš, Faculty of Arts

Dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU

Ph.D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

Prof. dr Snežana Vidanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Snežana Vidanović, University of Niš, Faculty of Philosophy

Prof. dr Vesna Anđelković, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Vesna Anđelković, University of Niš, Faculty of Philosophy

Doc. dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Assistant Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts

Lektori / Language editors

Verica Novakov (za srpski jezik – Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik – English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design

Doc. Anita Milić / Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Jovana Nikolić, Miljana Radenković i Mile Ž. Randelović / Jovana Nikolić, Miljana Radenković i
Mile Ž. Randelović

Priprema elektronskog izdanja / Preparation for electronic editions

Izdavački centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Publishing center Faculty of Arts, Niš

Produkcija / Production

Multimedijalni centar Fakulteta umetnosti u Nišu / Multimedia center Faculty of Arts, Niš

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš

Tiraž / Circulation

80 / 80

ISBN 978-86-85239-30-4

Niš, 2015.

Оригинални научни рад / *Original research paper*

UDK 782.1:78.089.7
78.07:929 Ђ. Verdi

ВИОЛЕТИН САН – ВЕРДИЈЕВА СМРТ

Вања М. Спасић
vanja88@msn.com

Сажетак

Предмет овог рада јесте питање интерпретације Вердијеве опере *Травијата* у режији Јурија Александрова, која је постављена на репертоар опере и театра *Madlenianum* у Београду. Из перспективе интердисциплинарности, односно, познавањем и коришћењем различитих теорија – институционална теорија, постструктуралистичка теорија, теорија и пракса извођачких уметности – у раду се расправља о питању ауторства редитеља који преузима улогу композитора дела, као и о институцији – театру, који омогућава арбитрарну поставку музичко-сценског дела.

Кључне речи: интерпретација, сан, смрт аутора, извођачке уметности, институција

УВОД

Општа кретања у свету, бржи и динамичнији ток живота, као и незамислив напредак технике, нарочито медија, утицао је и на промене у оперској уметности. У протеклих неколико деценија, актуелизација класичних опера постала је уобичајна пракса. Ако је до данас постојао концепт „оживети замисао композитора“, сада је више пракса „приближити дело публици“ односно времену у којем се дело изводи. Идеја режисера постаје примарна у тумачењу и разумевању музичко-сценског дела и од ње зависи каква ће бити поставка опере на сцени.

У изради овог рада, оперу сагледавам на два начина. Прво као музичко-сценско дело, које је у основи музички облик, при чему је наглашен однос композитора и дела. И други начин, у оквирима извођачке уметности, опера се може тумачити као „просторно-временски догађај у којем се живим извођењем предочава одређени садржај“, ¹ сагледавајући однос редитеља

¹ Ана Вујановић као објект семиолошке анализе театра предлаже појединачно театраско дело, изведбу, представу коју дефинише на следећи начин: „Појединачно театарско дело се, у ширем семиолошком смислу, може дефинисати као просторно-временски догађај, поступак или чин конституисања одређеног (релативно јединственог) значења, односно значењске целине. У ужем

према делу. Оно што је тежиште рада јесте заправо извођење опере од њеног материјалног производа уметности до чулно предочивог феномена. У том процесу кључну улогу има редитељ који *ишчињава* оперу и поставља је на сцену.

За ову прилику одлучила сам се за Вердијеву оперу *Травијата* (Giuseppe Verdi, *La Traviata*) која је изведена у београдском приватном позоришту *Madlenianum* 2006. године, у режији Јурија Александрова и музичкој интерпретацији диригента Станка Јовановића и солиста Олге Малевих Ђорђевић, Дејана Максимовића и Миодрaга Мише Јовановића.

Овде није циљ да покажем да ли је нека интерпретација добра или лоша (ако је то уопште могуће објективно оценити), већ могућност сагледавања савременог приступа или ишчитавање дела из визуре редитеља. У складу с тим покушају да покажем на који начин редитељ, читајући дело, постаје његов (ко)аутор.

1. ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ: ОПЕРА

У оквиру теорије и праксе извођачке уметности у центар пажње постављено је извођење, а не производња дела.² Круцијално за сам приступ извођачким уметностима јесте, према речима Ане Вујановић, разликовање појмова извођења и изведбе,³ које посматра у аналогiji са разликовањем дела и текста Ролана Барта (Roland Barthes).⁴ Ове полазне аналогije проналазим и у односу између партитуре опере и интерпретације редитеља.

смислу, позоришна представа је просторно-временски догађај, поступак или чин у којем се живим извођењем (заступањем, представљањем, приказивањем, симулирањем, указивањем) предочава (чини чулно предочивим, доступним) одређени садржај“. Ана Вујановић, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd, SKC, 2004: 51–52.

² Ана Вујановић појам извођачке уметности дефинише као „теоријско-уметнички појам који се најчешће односи на оне уметности које нису усмерене на производњу дела већ се остварују у самом извођењу, као што су: драмски, амбијентални, луткарски, музички, физички и плесни театар, дигитални, интернет театар и перформанс, радио драма, опера, балет, плес, *performans art*, *body art*, *hepening* и паратеатарске уметничке праксе“. Ана Вујановић, *DOKSICID s-TIU/4*, Sremski Karlovci, Izvođačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007: 6.

³ „Изведба се односи на феномен извођења (најчешће сценског и/или живог) и указује на материјални производ уметности, извођење се односи на процес, на праксу и указује на материјално процесирање уметности у друштву“. Ана Вујановић, *DOKSICID s-TIU/4*, нав. дело: 61.

⁴ У тексту *Од дела до њексџа*, Барт дефинише дело као физички предмет („дјело заузима дио простора књига нпр, у књижницама“, „дјело се може држати у рукама“), док је текст методолошко подручје („текст је процес демонстрирања, он говори по неким правилима или против неких правила“, „текст се доживљава само у дјелатностима производње“). Другим речима, дело би се могло одредити као „јединствена значењска целина“, а текст као „многострукост значења“ односно процес/пракса проивођења значења. Видети више о томе у: Ана Вујановић, *DOKSICID s-TIU/4*: 88–89; Roland Barthes, „Od djela do teksta“, *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999: 202–207.

Наиме, рекли смо да је опера извођачка уметност, јер се реализује извођењем (оперска представа, односно њена партитура се изводи јавно) и у складу с тим њена изведба дефинише се као „просторно-временски догађај“ који реферира на одређени садржај. То би одговарало дефиницији *изведбе* Ане Вујановић, као материјални производ уметности. Или прецизније *реализацији* опере на сцени или њена „последња“ истанца у оквиру „система“ у којем музичко(сценско) дело егзистира (композиторова идеја–партитура–реализација/извођење). Али, сама реализација опере реферира на партитуру као нешто што је „опипљив“ део егзистенције музичког (и сценског) дела. Дакле, оно што би запарво било аналогно тумачењу разлике између изведбе/дела и извођења/текста у случају опере јесте партитура као њен материјални део и интерпретација као специфична врста текста (режисерова интерпретација) или избор могућности који не настоји да открије прави начин тумачења партитуре. Интерпретација представља „читање“ из угла редитеља, а њен резултат је изведба/реализација на сцени, чулно предочив феномен.

1. ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

У литератури се интерпретација често дефинише као „однос извођача према делу или само извођење дела“.⁵ У нешто ужем значењу, интерпретација може бити „објашњење и тумачење које садржи експлицитно гледиште и став особе која објашњава и тумачи“.⁶

Интерпретација дела настаје у одређеним условима и околностима, односно, зависи од историјских, друштвених и психолошких промена. Такође, разумевање и интерпретација дела има и своју временску димензију, јер ангажује субјективност једне епохе или једне личности односно „представља тренутну ситуацију и искуство субјекта приликом суочавања са предметом/објектом који жели да разуме и интерпретира“.⁷

1.1 Композитор – дело

Опера, као музичко-сценско дело, егзистира између композиторове идеје – њеног записа (партитуре) и њене интерпретације. Запис или партитура је најприближнија идеји аутора, али није доследна њена репрезентација. Наиме, у самом том процесу записивања „губи се“ један

⁵ Душан Трбојевић, „Варијације на тему Аспекти интерпретације, *Аспекти интерпретације: реферат са научној скупштини одржаној 22. и 23. IV 1988.* (ур. Мирјана Веселиновић). Београд, УКС, 1989: 5.

⁶ Мишко Шувковић, *Појмовник савремене уметности*, Zagreb, Horetzky, Ghent, Vlees & Beton, 2005, 282.

⁷ Цитирано према Жизел Бреду. Видети у: Христина Медић, „Интерпретација и рецепција музичког дела- избор могућности“, *Аспекти интерпретације: реферат са научној скупштини одржаној 22. и 23. IV 1988.* (ур. Мирјана Веселиновић), Београд, УКС, 1989: 114.

део ауторове идеје, пре свега због коришћења музичког писма.⁸ Оно што можда олакшава записивање музике када је у питању опера, јесте то што је музика „обликована“ према драмском садржају либрета.⁹ Не улазећи у однос између музике и текста, задржаћемо се на партитури као музичко-сценском „предлошку“ за поставку опере на сцени. Међутим, Вердијева тежња за реализмом и психолошком карактеризацијом ликова повлачила је за собом и нов приступ либрету, због чега је сам композитор „правио скице с детаљним описима призора, карактера и понашања ликова, па се улога либретисте често ограничавала само на преношење Вердијевог плана из прозе у стихове“.¹⁰ Најбољи пример таквом његовом приступу јесте опера *Травијата*, коју је Верди компоновао фасциниран драмом Александра Диме (Alexandre Dumas 1802–1870) *Дама са камелијама* (La Dame aux camelias, 1848) у сарадњи са либретистом Франческом Марија Пијаве (Francesco Maria Piave, 1810–1876). Верди је мајсторски продро у психу жене из полусвета и постигао највиши врхунац драмске напетости управо у њеном сукобу са лицемерјем тадашњег друштва. Али, премијерно извођење 1853. године било је неуспешно због савремености теме (и лошег одабира певача). Венецијанска аристократија није допустила Вердијеву идеју да костими буду савремени и захтевала је да се радња опере премести на почетак 18. века у Паризу. Неколико месеци раније, Верди је написао у писму пријатељу да је тема *in soggetto dell'epoca* – „модерна тема, тема нашег времена“.¹¹ С обзиром на то да опера није била постављена „до краја“ према замисли композитора, због цензуре, *Травијата* као једно од најпопуларнијих дела на репертоару, постала је „изазов“ за различите сценске адаптације.

Дакле, оперу као музичко-сценско дело посматрамо у различитим њеним „фазама“ од композиторове идеје „преточене“ у партитуру, а затим реализоване на сцени, партитура би представљала непроменљиви део опере, док је интерпретација њена променљива категорија.

Интерпретација опере може бити разматрана на више начина. С једне стране, као интерпретација која има за циљ да открије смисао и значења која је аутор желео да да свом тексту и, с друге стране, постоји интерпретација која приказује дело са одређене тачке гледишта. Композитор ствара „затворен“ облик у жељи да он буде схваћен онако како га је он произвео, али у чину тумачења и разумевања „прводитног облика“ интерпретатор

⁸ Композитор помоћу музичког система – знакова и симбола – записује своје идеје које извођач остварује у звуку на основу дешифровања тих знакова. Тако на пример, систем музичке нотације за бележење тонске висине и трајање јесте темперовани систем, док су знаци за агогику, динамику, артикулацију, фразирање и сл. најчешће релативни. Више о томе видети у: Тјана Поповић-Младеновић, *Музичко писмо*, Београд, CLIO, 1996.

⁹ Либрето представља једну врсту „текстуалног“ сценарија за оперу, текст на који се компонује музика.

¹⁰ *Музичка енциклопедија*, ур. Крешимир Ковачевић, Загреб, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974: 653.

¹¹ Zachary Woolfe, „Willy Decker Reinvents La Traviata at the Met“ доступно на: <http://observer.com/2011/01/willy-decker-reinvents-mla-traviataem-at-the-met/>

уноси свој укус, знање, личне предрасуде тако да реализација дела зависи од одређеног индивидуалног погледа.¹²

Ако то сагледамо кроз редитељску праксу, првом тумачењу би одговарала класична поставка опере на сцени у виду реконструисања и што ближег приближавања композиторовој идеји, док би у другом случају то значило да интерпретатор/редитељ «уноси» одређено знање и своју личност у тумачење дела. Извдеба је резултат редитељске интерпретације дела. Извођење дела као таквог не представља једину могућу истину о делу, већ је настала процесом „прилагођавања објективних датости дела субјективним потребама читача“.¹³

1.2 Режицер – дело

У класичној поставци опера тежило се ка томе да се што верније прикаже замисао композитора, док се у савременом театру испољава стваралачки потенцијал редитеља. Другим речима, режија се сагледава као нова уметност. Композитор је спонтани први редитељ, јер он у симбиози музике и текста обликује ликове на сцени, док данас редитељска концепција дела може да „исправи“ аутора дела и усмери извођача у складу са захтевима редитељског укуса. То није у потпуности неосновано, јер редитељ мора да разликује означене просторе уписане у делу/тексту и остварене просторе на позорници. Дакле, практичном раду редитеља претходи умеће, а умећу знање и разумевање. У томе се управо огледа креативност сваког редитеља – идеја како решити на другачији начин поставку дела на сцени.

При томе, услови за конкретно извођење опере битно утичу на само дело. Другим речима, за реализацију *Травијата* у режији Александрова важно је место извођења. За оперске реализације у кућама као што је код нас опера и театар *Madlenianum*,¹⁴ карактеристична је усмереност на музичку страну извођења као и нове тенденције на пољу режије. *Madlenianum* је организован као музичко-сценско позориште без сопственог ансамбла, због чега су уметници везани својим уговорима за пројекте.¹⁵ Репертоарска политика овог театра јесте да свака нова продукција обухвата нови ауторски тим и нову глумачку/певачку поделу.

¹² Умберто Еко, *Опћворено гјело*, Сарајево, 1965: 33–34.

¹³ Христина Медић, „Интерпретација и рецепција музичког дела- избор могућности“, нав. дело:116.

¹⁴ Опера и театар *Madlenianum* је прва приватна оперска кућа у Србији. Њен оснивач је Мадлена Цептер, која је описала театар као „место где ће се разигравати креативне снаге, где ће се задржати и вратити креативни ствараоци» са циљем да се на сцени нове опере „прате уметнички трендови у свету“, као и то да «нас (креативни ствараоци) заступају на начин на који можемо бити поносни». Реч оснивача видети на web-страници: <http://www.madlenianum.rs>.

¹⁵ Видети на web-страници: <http://www.madlenianum.rs>.

Ако бисмо ово сагледали кроз институционалну теорију Џорџа Дикија (George Dickie, *What is art: an institutional analysis*) који сматра да се уметничко дело не препознаје само по себи, већ статус уметничког дела добија на основу институције уметности и културе које прихватају, бирају или нуде одређену ситуацију, догађај као уметнички рад, дело, место извођења је важан предуслов за изведбу дела. Наиме, идеја режисера Александра да измени жанровско одређење опере тиме што је оперу завршио срећним крајем, могуће је реализовати управо у театру као што је *Madlenianum* који је отворен за нова решења. Међутим, таква измена дела не би била прихваћена у репертоарским позориштима, као што је, на пример, Народно позориште у Београду или било који други театар, који прати стилске одреднице композитора. Другим речима, овде се не разматра да ли је нешто уметнички рад или дело, већ да је за одређену интерпретацију дела и њену реализацију врло важно место извођења – институција.

Режисер Јуриј Александров, без промене оригиналног текста, следи сопствену визију приче. Објашњавајући своју идеју, режисер каже:

«Ја излажем ситуацију до крајњих граница. Само сан омогућава Виолети да живи и спасе је од њеног ужаса. Она сања о принцу који ће доћи и одвести је далеко од овог ужаса. Покушали смо да покажемо лепоту њеног имагинарног света. Али сан Виолете је неспојив са реалношћу: споља просперитентан свет, заводљив и недостижан за јунакињу, ухваћен је у проституцију људских односа. Покушавајући да дотакне тај свет, он се за њу претвара у ноћну мору.»¹⁶

Сама драма *Даме с камелијама* није лишена двосмисленог тумачења. С једне стране, имамо оно што је реалност – атмосфера тадашњег друштва. С друге – у том свету не изостаје машта при чему Александров истиче фантазију скоро на ивици укуса. Тај свет, који је у основи лирски, гледајући очима јунакиње, свет њених осећања, понекад наиван, понекад вулгаран, као и њени снови о нади инспирисани су причама са истим срећним крајем. У књигама – лепа бајка о љубави девојке са улице и милионера, која се завршава величанственом свадбом у финалу. У њеним сновима, а још више у реалности, ништа није тако, све је збуњујуће, разнолики ликови сопственог сценарија, као и стварни, нису вољни да дају своју срећу и љубав.

Дуге кожне чизме на високим потпетицама, сјајни тамни огртач до пода, под којим је кратка сукња, перика у стилу Мерилин Монро и надахнуто понашање у уобичајеном покушају да заустави аутомобил... тако почиње мит о Травијати. Она је овде представница најстарије професије у најновијој верзији. Сличне њој налазе се на улицама било ког града у данашњем свету. Она седи на клупи и чита књигу – *Даму с камелијама*. Иза

¹⁶ Видети на: <http://operatheatremadlenianum.com/travijata-poetika>

леђа, излог са луткама у венчаницама – Салон снова. У моменту кад се појављује господин на сцени, који је огрће белим огртачем, за Виолету почиње нешто као сан – она је у свом париском салону и поздравља госте на забави. Што се тиче акустичке слике овакав приказ на самом почетку прати звук сирене, саобраћаја (не пише у партитури!) и онда тек почиње увертира. Оркестар којим је руководио Станко Јовановић налази се у дну сцене, иза полупровидног паравана. С обзиром на то да је извођење на камерној сцени, хор је сведен на шеснаест чланова, као и оркестарски корпус који је смањен, чак у првом чину део оркестарске партитуре преузима и клавири.

Међутим, можда најекстремније решење режисера јесте финале опере са „срећним крајем“. У моменту када у опери Виолета умире, а сцене из њених снова јој окрећу леђа, она се „буди“. То схватамо кад изговара „необично је“, а затим скида спаваћицу, облачи мини сукњу и истрчава на улицу.

У програмској књижици, Јуриј Александров је ово објаснио на следећи начин:

„...мислим да треба једноставно да се осврнемо око себе и схватимо – друштво, чак и кад је такозвано ‘високо друштво’, познаје знатно тананији одабир порока, где је на продају не само тело, већ и душа, морал, част, достојанство, национална идеја.

Ето зашто нисам могао да Виолету препустим коштуњавим рукама смрти. Ето зашто сам одушевљено искористио натукницу великог Маистра који је оперу завршио Виолетиним речима: «Како ми је одједном постало лакше! Бол је прошао. Ах, живот, живот ми се вратио». И ја сам Виолети оставио живот, онај живот који јој је унапред одредио Господ! И још наду! Што и вама желим...“

Ова констатација можда објашњава његову идеју у смислу сценске реализације, али остаје нејасна Вердијева музика која је „везана“ за трагичан крај. Александров је, знајући то, „замаглио“ истим звуком са почетка – бучка саобраћаја, сирене.

Другим речима, стиче се утисак да је више реч о редитељској представи, где је све подређено, па чак и музика, самој идеји режисера. Ова интерпретација одбацује тумачење сагласно с такозваном намером аутора и тај прелазак са аутора на читаоца Ролан Барт је прогласио симболичном *смрћу аутора*.¹⁷ Режисер Александров није тежио ка томе да обезбеди изведбу која ће бити у складу са Вердијевом интенцијом, већ *сћивара дело* које

¹⁷ У есеју Смрт аутора Барт развија тезе о «извору текста» тј. односу аутора и уметничког дела... «текст постоји независно од аутора и, чак, аутор му не претходи, већ је аутор као субјект конструкт текста («папирнато ја») успостављен у читању». Видети у: Ана Вујановић, *Razarajući značitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, nav. delo: 86–87; Roland Barthes, „Smrt autora“, *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999: 197–201.

прати његову идеју – кроз Виолетин сан показује (критикује) лицемерност друштва – користећи партитуру опере *Травијата*.

ЗАКЉУЧАК

Изведба *Травијата* на сцени *Madlenianuma* представља идеју, замисао Јурија Александрова коју је извукао из дела. Његово тумачење и разумевање Вердијеве опере производи она значења која нису интенционално дата у самом делу, већ су настала у складу са субјективним потребама режисера. Интерпретација режисера може се сагледати као производња могућности за разумевање, јер, иако знамо да је Верди правио скице за изведбе својих дела, не можемо поуздано тврдити да је имао некакве претензије да „надзире“ произвођење смисла, па је интерпретатору/режисеру остављено широко поље за истицање. На тај начин, режисер је фактички постао стваралац значења, а не истрајни трагалац за смислом. Улога режисера се самим тим мења и он, као стваралац, интерпретатор, читач, преузима улогу композитора приликом поставке опере на сцену.

Литература

Barthes, Roland, 1999. Od djela do teksta. U Miroslav Beker (ur.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 202–207.

Barthes, Roland, 1999. Smrt autora, U Miroslav Beker (ur.) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 197–201.

Vujanović, Ana, 2004. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Beograd: SKC.

Vujanović, Ana, 2007. „DOKSICD s-TIU/4, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Еко, Умберто, 1965. *Отворено гјело*, Сарајево.

Медић, Христина, 1989. Интерпретација и рецепција музичког дела - избор могућности. У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научној скупи одржаној 22. и 23. IV 1988*. Београд: УКС, 113–123.

Поповић, Тијана, 1989. Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације. У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научној скупи одржаној 22. и 23. IV 1988*. Београд: УКС, 135–145.

Роповић-Младеновић, Тијана, 1996. *Музичко писмо*, Београд: CLIO.

Трбојевић, Душан, 1989. Варијације на тему „Аспекти интерпретације“. У Мирјана Веселиновић (ур.) *Аспекти интерпретације: реферати са научној скупи одржаној 22. и 23. IV 1988*. Београд: УКС, 5–13.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent, Vlees & Beton.

Vanja M. Spasić

VIOLETTA'S DREAM – THE DEAD OF VERDI

Summary

In this paper interpretation is seen as creative, artistic act that allows the emergence of musical-theatrical work seen as another option to perform its realization. My goal here is not to show that some interpretation is good or bad (if it is even possible to evaluate objectively), more the possibility of perceiving the modern approach or reading work from the perspective of directors.

For this occasion I decided for Verdi's opera *La Traviata* (Giuseppe Verdi, *La Traviata*), which was performed at Belgrade's private theater Madlenianum 2006, directed by Yuri Alexandrov and musical interpretation conductor Stanko Jovanovic and soloist Olga Malevic Djordjevic, Dejan Maksimovic and Miodrag Misa Jovanovic.

This interpretation rejects the comprehension according to the, so-called, intention of the author, and that transition from the author to the reader Roland Barthes declared symbolically as death of the author. Testimony about it, maybe the most extreme director's solution, is final with „happy ending“. The director Alexandrov did not seek to provide the performance that will be compatible with Verdi's intention, but creates work that follows his idea – through Violet's dream shows (criticize) the hypocrisy of the society – using partitura of the opera *La Traviata*.

Interpretation of director can be viewed as a production of possibilities for understanding, because, although we know that Verdi made sketches for the performance of his work, we can not say for sure that he had some pretensions to „supervise“ producing sense, so he left a wide field for highlighting to the performer/director. In this way, the director has in fact become a creator of meaning, not persistent seeker for meaning. The role of the director therefore changes and he, as the creator, interpreter, reader, takes on the role of composer while setting the scene.

Key words: interpretation, dream, author's death, performing arts, institution